

## **La Parigi di Manet**

*Caroline Mathieu*

La vita parigina è piena di soggetti poetici e meravigliosi. Il meraviglioso ci circonda e ci impregna come l'aria, eppure noi non lo vediamo."<sup>1</sup> È il 1846 e Charles Baudelaire, amico più anziano di Manet, invita gli artisti a scoprire la bellezza della vita moderna e a realizzare un'arte in grado di rispecchiare lo spirito dei tempi.

Édouard Manet, "il giovane che non desiderava altro se non vedere Parigi", il più parigino dei pittori, condivide con il poeta una passione incondizionata per la grande città; vivrà e lavorerà sempre nel quartiere dell'Europe o nelle sue immediate vicinanze, in questa "nuova Parigi" che si va costruendo giorno dopo giorno sotto i suoi occhi. Siamo nei pressi della Gare Saint-Lazare, che rappresenta per lui, come per Monet e in seguito per Caillebotte, il simbolo della potenza e della magia del progresso industriale. L'artista si avventura ogni giorno per la capitale francese e osserva gli interventi urbanistici che l'imperatore Napoleone III insieme al prefetto della Senna, il barone Eugène Haussmann, hanno pianificato con l'intenzione di rendere Parigi la "capitale delle capitali". Come Baudelaire, anche Manet è convinto che "bisogna stare al passo con i tempi, rappresentare ciò che si vede senza preoccuparsi delle mode"<sup>2</sup>.

### *La rinascita di Parigi*

Tra il 1852 e il 1870 l'imperatore Napoleone III, coadiuvato da Georges-Eugène Haussmann, nominato prefetto della Senna nel 1853, conferisce a Parigi il volto di una capitale moderna, vivace, ariosa, sfavillante di luci, attraverso trasformazioni che portano con sé nuovi stili di vita. I due ridisegnano la città: nascono così i venti arrondissement e una Parigi monumentale prende corpo intorno ai grandi assi rappresentati da viali, piazze e boulevard. Stilata una pianta molto dettagliata della città, si procede alla realizzazione di tre nuove reti viarie con lo scopo di mettere in comunicazione i vari quartieri, facilitare l'accesso alle stazioni, dare respiro ai monumenti pubblici, consentire la creazione di un grande centro amministrativo (il Louvre e l'Île de la Cité) e la sistemazione di parchi e giardini. Monumentali fabbricati si allineano lungo viali e boulevard alberati; tra il 1851 e il 1900 Parigi è teatro di un boom edilizio straordinario: ogni anno vengono costruiti in città milleduecentoquaranta nuovi edifici, tremilacinquecentottantotto nelle periferie più prossime. Nel contesto di questo grande fermento una rigida disciplina è imposta agli architetti: una legge votata nel 1859 definisce gli aggetti sulla strada, l'altezza e la larghezza massima dei fabbricati, i distacchi tra un edificio e l'altro.

La personalizzazione delle facciate è affidata unicamente alla decorazione: cariatidi, pilastri, colonne, frontoni, linee curve o dritte... La maggior parte dei monumenti finisce per uniformarsi a questa nuova estetica, come attestano i numerosi teatri ricostruiti lungo i boulevard o al centro di Parigi, in place du Châtelet. Unica eccezione la nuova Opéra, monumento simbolo del Secondo Impero che si distingue intenzionalmente dal paesaggio architettonico circostante.

L'ambizioso progetto era nell'aria già intorno alla metà dell'Ottocento, in quanto il teatro dell'opera situato in rue Le Peletier si era da tempo rivelato inadeguato. Nel triennio 1857-1860 viene elaborato il piano urbanistico per il quartiere dell'Opéra, completato successivamente dall'apertura del boulevard Haussmann e dell'avenue de l'Opéra. Al 29 settembre 1860 risale la promulgazione del decreto ufficiale di approvazione del piano generale per il quartiere ed è Charles Rohault de Fleury (1801-1875) a stabilire l'ubicazione del futuro edificio e a definire le linee generali del progetto. Il quartiere verrà costruito nella quasi totalità tra il 1860 e il 1878, molto prima della fine dei lavori per l'Opéra. Quest'ultima sarà inaugurata ufficialmente nel 1875 dal maresciallo Mac-Mahon: a lui l'ingrato compito di raccogliere la difficile eredità di Napoleone III, secondo il quale questo monumento sarebbe dovuto assurgere ad autentico simbolo del Secondo Impero. L'apertura di avenue de l'Opéra avviene in una fase successiva e i lavori per la sua costruzione, iniziati nel 1868, termineranno dieci anni dopo.

Vincitore del concorso bandito nel dicembre 1860 è Charles Garnier, giovane architetto sconosciuto ma rivelatosi in grado di risolvere i problemi posti dalla risistemazione haussmanniana. La grande sfida da affrontare è riuscire a far risaltare la propria opera nel contesto degli edifici monumentali che caratterizzano il volto della nuova Parigi. A tal fine Garnier opta per una rottura dei rapporti di scala, per un “fuori misura” che lasci a bocca aperta chiunque giunga in avenue de l’Opéra. A questa scelta si accompagna il ricorso alla policromia – marmo e porfido verde e rosa per la facciata – ai bronzi rutilanti, al rame scintillante della cupola, agli eccezionali gruppi scultorei, in parte dorati, che si stagliano contro il cielo parigino, dando quasi l’impressione che il monumento stia per spiccare il volo. La gradazione delle masse e la diversificazione delle coperture consentono ai passanti di intuire la specifica funzione di ciascuna forma architettonica (la cupola per la sala, il lungo frontone per il corridoio di accesso alla scena ecc.). Tutta la struttura è organizzata intorno alla cupola centrale che si prolunga nelle due rotonde laterali; l’architetto, ribaltando apertamente i diktat di Haussmann, predilige le linee curve, il pittoresco, l’ornamentazione esuberante. Nel 1862 è posta la prima pietra; nel 1867 sono innalzate le facciate; il 5 gennaio 1875 l’Opéra viene finalmente inaugurata.

È sempre Garnier a fornire le linee guida a scultori, pittori, mosaicisti e stuccatori.

Monumentalità, razionalità e senso del colore caratterizzano l’opera dell’architetto francese, destinata a divenire un modello di riferimento dentro e fuori i confini d’Europa; basti pensare al teatro di Rio de Janeiro concepito come un omaggio allo stesso Garnier. Difficile eguagliare il prestigio, la maestria, ma anche quel romanticismo, quel tripudio di colori, quel carattere “strano e poetico” che Garnier ha profuso nell’Opéra parigina.

A questo proposito Manet mostra di apprezzare Carpeaux: “Che cosa c’è di più vivo del gruppo della danza realizzato da Carpeaux sulla facciata dell’Opéra? Come spicca la sua modernità nel contesto in cui si trova e come mi piacerebbe poter togliere tutto quello che c’è dietro.”<sup>3</sup> Al contrario è critico nei riguardi del foyer decorato da Paul Baudry: “Baudry ha fallito perché il foyer dell’Opéra è cupo e i suoi dipinti non si vedono. Ma forse sarebbe da biasimare ancora di più se si vedessero. È troppo intelligente per non capire che quello non è il loro posto. Ecco, Degas avrebbe dovuto dipingere il foyer dell’Opéra. Sicuramente avrebbe realizzato qualcosa d’immortale...”<sup>4</sup>

### *Il pittore della vita moderna*

Fino alla fine degli anni ottanta dell’Ottocento Parigi ha ancora l’aspetto di un cantiere a cielo aperto: muri scrostati, strade in costruzione, tutto un mondo in trasformazione che affascina Manet e che l’artista osserva con occhio sempre vigile, come racconta l’amico d’infanzia e futuro ministro delle Belle Arti Antonin Proust: “Salivamo un giorno per quello che sarebbe diventato boulevard Malesherbes, in mezzo alle macerie create dagli scavi effettuati per livellare il terreno e Manet mi fermava a ogni passo. A un certo punto vedemmo un cedro che si ergeva solitario in mezzo a un giardino smantellato. ‘Vedi la corteccia – mi disse – e le sfumature violacee delle ombre?’ Più oltre, contro un muro candido si stagliavano le sagome bianche di alcuni operai chini su se stessi e avvolti da una nuvola di polvere.

Manet rimase a lungo in estatica ammirazione di questa scena.”<sup>5</sup>

Diversamente da Gustave Caillebotte, affascinato dalla città nuova insieme alla quale è nato, a destare l’interesse di Manet non sononé i luoghi né l’architettura, ma gli uomini e la loro vita. L’artista è il primo a rivolgere la propria attenzione ai temi della modernità anche perché le trasformazioni di cui Parigi è teatro portano con sé grandi rivolgimenti nel modo di vivere dei suoi abitanti. Se da un lato si può rimproverare a Haussmann di aver creato una dicotomia tra la città residenziale, riservata alla borghesia, e la città industriale decentrata, destinata agli operai, è pur vero che tutta una nuova cultura dei divertimenti consente a volte a questi due universi di incontrarsi, di sfiorarsi senza tuttavia confondersi.

Il moltiplicarsi di caffè, caffè-concerto, brasserie, sale da ballo, circhi, teatri dell'opera e di prosa, parchi e giardini pubblici, ippodromi offre un repertorio inesauribile agli artisti a caccia di quella "bellezza misteriosa" che si nasconde involontariamente dietro i gesti e le occupazioni più prosaiche degli uomini.

Una delle accuse mosse al prefetto della Senna è di aver deportato e allontanato dalla città un popolino di saltimbanchi e artisti ambulanti, accattoni e straccivendoli che di fatto ritroviamo nei dipinti di Honoré Daumier dedicati al mondo della strada, come anche nelle prime opere di Manet. Questi ha lo studio in rue Guyot, nel neonato XVII arrondissement, non lontano da Petite Pologne, quartiere povero che Haussmann non esiterà a spazzar via insieme alla sua popolazione di disperati per costruire al suo posto boulevard Malesherbes. È qui che l'artista trova i suoi modelli per *Il vecchio musicista* e *La cantante di strada*, incontrata casualmente, come racconta l'amico Antonin Proust: "Una donna usciva da un equivoco cabaret all'inizio di rue Guyot infilandosi il mantello e stringendo nella mano una chitarra. Manet le andò incontro e le chiese di posare per lui. La donna si mise a ridere.

'La riacchiapperò – gridò il pittore – e se non ci sta ho comunque Victorine'."6 Verso gli umili, che ama definire "eroi moderni", l'artista nutre un profondo rispetto; la sua appartenenza alla borghesia agiata non gli impedisce di provare un uguale interesse tanto per le creature più sfortunate, quanto per gli esponenti dell'alta società. Dipinto per lo più nello studio sulla scorta di alcuni studi dal vero, *Musica alle Tuileries* del 1862 ritrae l'ambiente di eleganti *bohémiennes* che il pittore frequenta. Il soggetto è una scena tipica della Parigi moderna, un concerto in un grande giardino con donne in crinoline e uomini in abito scuro e cappello a cilindro, tra i quali riusciamo a scorgere, aiutati anche dalla pennellata briosa, Charles Baudelaire, il musicista Jacques Offenbach e lo scrittore Champfleury.

Con *L'Esposizione universale di Parigi* Manet è il primo a rappresentare un evento della vita urbana dell'epoca. Partendo dalla collina del Trocadéro lo sguardo del pittore si sofferma sugli elementi più familiari del paesaggio parigino della rive gauche: le guglie della basilica di Sainte-Clotilde appena costruita, i campanili di Notre-Dame, la cupola dell'Hôtel des Invalides e quella del Pantheon, e infine, presso il Champ-de-Mars, l'edificio ellittico dell'Esposizione universale con le due torri-faro erette in onore dell'elettricità. Qui tuttavia a richiamare l'attenzione dell'artista è soprattutto la vita che anima la scena: guardie imperiali, prostitute, borghesi, dandy, un'amazzone elegante s'incrociano per la strada sotto l'occhio vigile del pallone di Nadar. Escluso dalla retrospettiva che l'Esposizione del 1867 dedica all'arte degli ultimi dodici anni (calcolati dall'Esposizione del 1855), Manet allestisce una personale a proprie spese; lo stesso aveva fatto nel 1855 – e fa nuovamente ora – Courbet, presente al Salon. Cinque anni dopo, sempre dalla prospettiva del Trocadéro, Berthe Morisot realizzerà una veduta panoramica di Parigi, molto riuscita ma d'ispirazione più tradizionale, in cui passa in rassegna i monumenti principali della città.

Sempre nel corso del 1867 alcuni spazi risistemati da Haussmann – la zona intorno alla chiesa di Saint-Germain l'Auxerrois, il giardino dell'Infanta, la place du Carrousel, il pont des Arts – fanno il loro ingresso nei dipinti di Monet e Renoir. Molto più avanti, tra il 1873 e il 1875, i due artisti scopriranno i boulevard ai quali Pissarro dedicherà, dopo il 1890, una serie di opere. Per diversi anni lo spettacolo della strada rimane uno dei temi prediletti dei pittori impressionisti, che osservano la vita contemporanea privilegiando l'atmosfera e il movimento; basti pensare a *La rue Montorgueil a Parigi. Festa del 30 giugno 1878* di Monet. Anche Manet dedica tre dipinti a rue Mosnier (oggi rue de Berne), aperta nove anni dopo da Haussmann, che ha modo di osservare dalle finestre del suo studio. In *Nana* Zola la descrive come una strada malfamata: "Madame Robert abitava in rue Mosnier, una strada nuova e silenziosa, senza un negozio, nel quartiere dell'Europe, nelle cui belle case, dai piccoli appartamenti, alloggiavano signore sole. Erano le cinque, lungo i marciapiedi deserti, nella pace aristocratica degli alti edifici bianchi, stazionavano i coupé degli agenti di borsa e dei commercianti, mentre gli uomini passavano in fretta, alzando gli occhi verso le finestre dove donne in vestaglia sembravano attenderli."<sup>7</sup>

Il pittore ritrae la via “imbandierata” in occasione delle celebrazioni per l’Esposizione universale del 1878, ma non rinuncia a un richiamo alla crudeltà della recente guerra del 1870 attraverso la figura di un invalido appoggiato alle stampelle che conferisce alla composizione un tocco di malinconia. In un altro dipinto Manet rappresenta rue Mosnier ancora in fase di costruzione con gli operai impegnati nella pavimentazione e le carrozze – proprio come nella descrizione di Zola – che stazionano lungo la via. In questa Parigi in continuo divenire tutta l’attenzione dell’artista si concentra sulla vita della strada: i fiacre, gli arredi urbani, i lampioni... Si tratta di un approccio ben diverso da quello di Monet che domina la scena dall’alto restituendoci l’immagine di una folla indistinta immersa in un’atmosfera gioiosa, ma lontano anche dalla visione espressa da Gustave Caillebotte in una delle sue opere più ambiziose, *Strada di Parigi in un giorno di pioggia*. Fulcro di questo dipinto, oggi all’Art Institute di Chicago, è il crocevia a raggiera nei pressi della Gare Saint-Lazare, così caratteristico della risistemazione urbanistica di Haussmann. È la metropoli moderna con la sua organizzazione monumentale, l’architettura elegante e razionale che il pittore vuole rendere in questa tela pervasa da un’atmosfera impalpabile, malinconica e umida di pioggia.

Le ricerche degli artisti si focalizzano sulla Gare Saint-Lazare e, ancora una volta, Manet è il primo ad appropriarsi di questo simbolo della modernità, in grado di evocare la potenza e la magia del progresso industriale. Nel capolavoro dal titolo *La ferrovia*, realizzato tra il 1872 e il 1873, l’artista ci restituisce un’immagine armonica e gioiosa del mondo dell’industria, evocato con raffinata maestria dalla grata avvolta da sbuffi di fumo alla quale stanno appoggiate le due figure femminili. Nel 1876 Gustave Caillebotte realizza *Il ponte dell’Europe* e fa assurgere la massiccia struttura, così innovativa agli occhi dei parigini, a originale icona della forza brutale dell’industria. Nella serie di sette tele dal titolo *La Gare Saint-Lazare* (1877) Monet rivolge tutta la sua attenzione alla bellezza nuova rappresentata dalle locomotive, che sembrano quasi annegare nel vortice degli sbuffi di fumo bianchi e blu.

### *Quadri parigini*

Quello dei caffè e dei caffè-concerto è un tema con il quale si erano già misurati alcuni artisti dell’Ottocento: si pensi a Boilly che amava osservare la clientela elegante del Palais Royal, o a Gavarni e Daumier che ritraggono senza distinzione operai e borghesi intenti a bere. Dopo il 1876 anche Manet e Degas cominciano a interessarsi ai caffè, che rivestono ormai un ruolo determinante nella vita sociale e politica dell’epoca, al punto che le autorità della Terza Repubblica cercano di estendere il proprio controllo su questi luoghi d’incontro senza riuscirci. Del resto, è stata proprio la ristrutturazione haussmanniana, attraverso la creazione di ampi marciapiedi, ad aver conferito tanta importanza a caffè e ristoranti, dove anche gli artisti si ritrovano per discutere e che la sera risplendono al chiarore dell’illuminazione a gas: “Flutti di gente che attraversa la strada di corsa arrischiando le ossa, s’accalca sui marciapiedi, assalta i chioschi da cui si spandono miriadi di giornali, si disputa le sedie davanti ai caffè e rigurgita all’imboccatura delle strade. Si accendono i primi lumi... I boulevard ardono. Tutto il piano terreno degli edifici sembra in fuoco.”<sup>8</sup> Alcuni dipinti a pastello di Degas, dedicati alla Parigi notturna dei caffè e dei bordelli, ci restituiscono proprio questa atmosfera. L’artista è interessato ai caffè-concerto, di cui ritrae le celebrità dell’epoca dagli atteggiamenti sguaiati e dalla volgarità sfacciata. In uno stile sempre elegante e misurato, venato di malinconia, Manet presenta dinanzi ai nostri occhi borghesi e operai a tavola, fianco a fianco, ma chiusi ciascuno nel proprio mondo, magari mentre assaporano un boccale di birra o sorseggiano un bicchiere di liquore come la giovane prostituta dallo sguardo assente e stanco della *Prugna* (1877 circa), una tela pervasa da un’armonia cromatica di rosa, rosso scuro e bianco.

In *Nana* (1877), a posare in sottoveste e corsetto blu, mentre si rifà il trucco davanti al suo protettore in cappello a cilindro, è una giovane mantenuta, l’attrice Henriette Hauser, di cui Manet torna a servirsi come modella in un dipinto squisitamente parigino come *Al pattinaggio*, dove una ragazza ai margini della pista degli

Champs-Élysées osserva i pattinatori che volteggiano. Rifiutato al Salon del 1877, *Nana* viene esposto in un negozio del boulevard des Capucines dove provoca dei tumulti, malgrado si tratti di un'immagine assai meno impudica di quella dell'*Olympia*, dipinto che invece era stato accolto, non senza destare scandalo, al Salon del 1865.

Il ballo è un'attività molto in voga durante il Secondo Impero e Manet nel 1873 ci offre un'immagine ricca di humor del ballo in maschera che si tiene ogni anno nella cornice dell'antico teatro dell'opera di rue Le Peletier. Qui l'artista gioca sul contrasto tra gli uomini che indossano il costume nero e le donne dalle calze rigate, stivaletti e abiti fantasia. Manet sembra voler dare un risalto particolare a questa tenuta nera di cui parla in termini positivi anche Baudelaire: "Non è forse questo l'abito consono alla nostra epoca che soffre e porta sulle spalle nere e ossute il simbolo di un dolore perpetuo? Tutti abbiamo qualche funerale a cui partecipare. I grandi coloristi sanno ottenere del colore anche da un abito nero, una cravatta bianca e uno sfondo grigio." Del resto il poeta aveva predetto: "Il vero pittore è colui che ricaverà dalla vita presente il suo lato epico, colui che con i suoi colori e con il suo disegno farà capire quanto siamo grandi e poetici con le nostre cravatte e i nostri stivali di vernice".

Proprio qui risiede probabilmente la peculiarità dei dipinti di Manet ancor più che di Constantin Guys, pittore e disegnatore rimasto sostanzialmente sconosciuto, ma che Baudelaire considera "il pittore" della vita moderna.

Altra fonte d'ispirazione per Manet e Degas sono le corse dei cavalli, soggetto trattato a suo tempo anche da Delacroix o Géricault e dai pittori britannici.

Tuttavia è con l'istituzione del Grand Prix de Paris, nel 1863, che l'appuntamento mondano e galante delle corse ippiche, già molto popolare sotto Luigi Filippo, conosce il suo apogeo. Nel 1857 viene allestito l'ippodromo di Longchamp presso il Bois de Boulogne completamente ridisegnato da Adolphe Alphand. Manet e Degas raffigurano la ricchezza dei tiri, la febbre della corsa, il manto umido dei cavalli, i colori vivaci delle divise dei fantini. Tutt'intorno, nello stesso Bois de Boulogne o nei parchi e nei giardini della città, è un pullulare di scampagnate, pic-nic e colazioni sull'erba.

L'ultimo capolavoro di Manet, *Il bar delle Folies-Bergère*, realizzato durante l'inverno 1881-1882, può considerarsi una sorta di testamento artistico. È un dipinto insolito, un mondo allo specchio, sdoppiato, fatto di poesia e di rimpianto, una sorta di addio a quella vita parigina che tanto amava, "rappresentazione ultima di oggetti inebrianti, malinconico ostensorio dell'universo parigino che aveva rappresentato una parte così importante della sua vita..."<sup>9</sup>.

È la più bella e suggestiva delle nature morte o meglio delle "vite silenziose".

Manet è stato dunque un osservatore appassionato della vita che animava la Parigi moderna, il vero pioniere della "nouvelle peinture", il primo capace di scoprire "l'eterna bellezza e la sorprendente armonia di vita provvidenzialmente conservatasi nel tumult della libertà umana"<sup>10</sup>. Il suo amore per la nuova Parigi lo spinge a chiedere all'architetto Viollet-le-Duc di affidargli la decorazione di una delle sale del nuovo Hôtel de Ville; l'architetto, che era anche decoratore e disegnatore di grande talento, aveva collaborato, come Manet, alla realizzazione delle illustrazioni del volume sui gatti di Champfleury nel 1868. Così Manet riferisce del loro incontro: "Personalmente gli sono molto grato per come mi ha accolto quando era un'autorità indiscussa all'Hôtel de Ville. Ero andato da lui per chiedergli di affidarmi la decorazione di una sala. Sfortunatamente, dopo avermi dato il suo consenso, mi ha spedito da Ballu. Ah, amico mio sapessi! Ballu mi ha ricevuto come fossi l'ultimo degli imbrattatele."<sup>11</sup> Era nelle intenzioni di Manet "realizzare una serie di dipinti che rappresentassero – volendo usare un'espressione oggi molto in voga ma che rende bene il mio pensiero – il 'ventre di Parigi' con i diversi ceti sociali ritratti nel loro ambiente, in sostanza la vita pubblica ed economica dei nostri giorni. Avevo

pensato a Parigi e il mercato, Parigi e la ferrovia, Parigi e il porto, Parigi sotterranea, Parigi delle corse ippiche e dei parchi. Per il soffitto l'idea era quella di una galleria intorno alla quale sarebbero sfilati tutti quei personaggi ancora viventi che hanno contribuito o contribuiscono tuttora in campo civile alla grandezza e alla ricchezza della città". Per tutta risposta Théodore Ballu, l'architetto incaricato di ricostruire l'Hotel de Ville, andato distrutto all'epoca della Comune, gli suggerì di scrivere al prefetto della Senna, ma questi non rispose mai... Ecco allora la conclusione di Manet: "Dipingere la vita di Parigi dentro la casa comune dei parigini? Che idea pazzesca! Meglio una bella allegoria."<sup>12</sup>

<sup>1</sup> C. Baudelaire, *De l'héroïsme de la vie moderne*, in *Salon de 1846, Curiosités esthétiques*, a cura di H. Lemaire, Classiques Garnier, Paris 1971, p. 198.

<sup>2</sup> A. Proust, *Édouard Manet. Souvenirs*, edizione riveduta e ampliata da A. Barthélemy, Paris 1913, p. 10.

<sup>3</sup> Ivi, pp. 67-68.

<sup>4</sup> Ivi, p. 68.

<sup>5</sup> Ivi, pp. 27-28.

<sup>6</sup> Ivi, p. 28. Si tratta di Victorine Meurent, la modella preferita di Manet.

<sup>7</sup> .ÉZola, *Nana*, in *I grandi romanzi*, e-Newton Classici, Roma 2013.

<sup>8</sup> E. de Amicis, *Ricordi di Parigi*, Fratelli Treves editori, Milano 1879.

<sup>9</sup> F. Cachin, *Manet*, catalogo della mostra, Paris/New York 1983, p. 482.

<sup>10</sup> C. Baudelaire, *Il pittore della vita moderna*, cura di G. Violato, Marsilio, Venezia 2002.

<sup>11</sup> A. Proust, *Édouard Manet. Souvenirs*, cit., p. 67.

<sup>12</sup> *Ibidem*.